

PARANINFOS, SEGUNDONES Y EPÍGONOS DE LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

IGNACIO ARELLANO
(Coordinador)

M.^a Elena Arenas Cruz
Nieves Baranda
Alessandro Cassol
Antonio Cortijo Ocaña
Luciano García Lorenzo
Celsa Carmen García Valdés
Lidia Gutiérrez Arranz
Carmen Hernández Valcárcel
Elena E. Marcello
Jesús Menéndez Peláez

Antonio Muñoz Palomares
Thomas Austin O'Connor
Blanca Oteiza
George Peale
Felipe B. Pedraza Jiménez
Margarita Peña
Maria Grazia Profeti
Alberto Rodríguez Rípodas
Luis Vázquez
Germán Vega García-Luengos

*Editado en colaboración con el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro)
de la Universidad de Navarra*



Grupo de Investigación Siglo de Oro
● Universidad de Navarra

 ANTHROPOS

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
SERVICIO DE BIBLIOTECAS

119175425

Obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*

Celsa Carmen García Valdés

Características e influencias

Juana de Asbaje (1651-1695), que en religión tomó el nombre de Sor Juana Inés de la Cruz, es una figura excepcional dentro de la sociedad novohispana por su condición de mujer, de monja y por su cultura. Cuando nace, en 1651, el periodo barroco se encuentra en su plenitud. Vive en una época en que el teatro desempeña un papel importante en la vida religiosa, cultural y social de la sociedad peninsular y también de la colonial. El teatro de Sor Juana, presidido por el signo barroco, se halla, como no podía ser menos, fuertemente influido por el teatro peninsular y muy especialmente por Calderón. Pero, como el resto de su obra, tiene unos perfiles propios y matices autóctonos. Unas y otras influencias han sido largamente examinadas por la crítica. Del influjo de Calderón ha dicho Cossío:

Desde que Sor Juana empieza a componer siente la presión de Calderón, ya que el prurito intelectual que en ella hemos notado se aliaba muy bien con el carácter intelectual de la poesía del gran dramaturgo.¹

Pérez,² en un trabajo cuyo objetivo es señalar la presencia de lo americano en el teatro de Sor Juana, explica el influjo de Calderón por las evidentes semejanzas que se advierten entre estas dos figuras, tanto en sus respectivas personalidades como en sus actitudes literarias: intelectuales dominados por la sed de conocimiento, poetas cortesanos y, sobre todo, típicos espíritus barrocos que manifiestan profundo desengaño ante las glorias y vanidades humanas, pero en los que a veces late un espíritu regocijado.

Octavio Paz encuadra el teatro de Sor Juana dentro del de los continuadores de Calderón, y detalla sus características:

* En este artículo reproduzco en parte y tengo en cuenta otros trabajos anteriores: la «Introducción» a mi edición de *El festejo teatral de Los empeños de una casa*; y los de 1991, pp. 659 y ss.; 1998; «Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana Inés de la Cruz», en Congreso Internacional sobre *Temas del Barroco Hispánico*, Universidad Católica de Valparaíso, 5-8 noviembre 2003.

1. Cossío, 1952, p. 40.

2. Véase Pérez, 1975.

[...] sus obras fueron escritas no para el tablado público sino para la corte virreinal y los palacios de la aristocracia; su lenguaje, en los momentos de mayor tensión elevado y enfático, casi siempre es ingenioso: juegos de palabras y retruécanos, conceptos y agudezas; las intrigas están hábilmente construidas; en sus dichos y en sus hechos los personajes observan el decoro que les dicta su jerarquía, su edad o sexo, de modo que incluso sus defectos y exageraciones no violan sino confirman los valores sociales; en fin, el conflicto teatral, sin el cual no hay ni comedia ni drama, reside no en la oposición de los caracteres sino en las situaciones mismas. Esto último significa que la confusión y el equívoco desempeñan una función cardinal [...]. El enredo, los chistes, los diálogos de graciosos y enamorados, los bellos versos, todo es perfecto. Vacía perfección. Sor Juana es un autor típico de este periodo pero, a diferencia de Rojas y Moreto, está encerrada en sus convenciones y sería inútil buscar en sus comedias la más leve transgresión a la estética del decoro.³

Las huellas de lo *americano* en el teatro de Sor Juana han sido estudiadas por Monterde y Pérez. Afirma el primero: «Como criolla —consciente y satisfecha de serlo— Sor Juana acentúa en su obra características idiomáticas y detalles de dicción...».⁴ Pérez pone de relieve el ambiente «criollo» en que nace y crece Sor Juana, dentro de un pueblo que es, ya en aquel momento, diferente al pueblo español. Por eso, aunque haya puntos de contacto entre las obras de Calderón y de Sor Juana, hay también marcadas diferencias ya que sus autores están separados en el espacio y en el tiempo. Las diferencias indicadas por Pérez no son muy convincentes, como no lo son, en general, las de aquellos críticos que pretenden caracterizar el «barroco americano» a través de sus diferencias con el español. Cevallos Candau ve lo específico del barroco colonial en la «intensificación» de las características que son propias no solo del barroco español sino del barroco europeo en general:

No podemos hablar de «características propias» ni de «diferencias básicas» entre literatura barroca española y su contrapartida americana. La lengua en que se vierte y la producción del momento es la misma —castellano—, y los escritores americanos reciben una educación semejante a la que reciben los españoles. [...] Por otro lado, la visión del mundo es diferente, pues diferente es también el paisaje y el ambiente del Nuevo Mundo. Lo que ante los ojos europeos se vuelve exótico es normal para los americanos. Estos factores, combinados con extensas y cuidadosas lecturas de los clásicos, autores hispanos y europeos, producen que en Hispanoamérica se continúe el barroco europeo, pero extremando algunos de sus rasgos, mientras otros pasan a un segundo plano. Esta intensificación de características se produce tanto en el plano de la expresión como en el del significado, estrechamente relacionados e inseparables uno del otro.⁵

3. Paz, 1985, p. 433.

4. Monterde, 1946, p. 253.

5. Cevallos Candau, 1983, p. 4.

Teatro religioso: autos y loas sacramentales

Dada la tradición que pronto hubo en el Nuevo Mundo de celebrar la fiesta del Corpus con representaciones dramáticas,⁶ nada tiene de extraordinario que Sor Juana probara también su pluma en tales piezas, y más cuando sería tan de su gusto el cambio radical que dio Calderón a los autos sacramentales: dejaron de ser una historia prodigiosa y se convirtieron en una alegoría intelectual.

Sor Juana escribió tres autos, cada uno precedido de una loa: *El divino Narciso*, *El mártir del Sacramento*, *San Hermenegildo* y *El cetro de José*. Los dos primeros se destinan explícitamente a ser representados en la corte madrileña; del tercero no hay datos cronológicos ni locales y nada impide que fuese representado por vez primera en México. *El divino Narciso* apareció en edición suelta en México en 1690; después fue recogido en el primer tomo de *Obras* (1691). Los otros dos fueron publicados al año siguiente, en el segundo tomo de *Obras* (1692). Los tres autos, con sus loas, así como la *Loa de la Concepción*, única loa de tema sagrado que escribió Sor Juana, aparte de las tres sacramentales, se encuentran recogidos en el tomo III de *Obras completas*.

El divino Narciso fue escrito hacia 1688 o un poco antes, a instancias de la condesa de Paredes para llevarlo a Madrid, donde debió de representarse en el Corpus de 1689.

La loa para *El divino Narciso* «es ya por sí como un diminuto “auto”, y muy sacramental»; afirma Méndez Plancarte.⁷ Su asunto, de una audaz originalidad, describe un rito que celebraban los aztecas: los sacerdotes hacían, con semillas de cereales mezcladas y amasadas con sangre, una gran figura del dios Huitzilopochtli, a la que después arrojaban flechas y simulaban su muerte. Se repartían entonces su cuerpo y cada uno de los participantes comía un pedacito. El rito, que se llamaba *Teocualo*, «Dios es comido», tiene semejanzas con el católico misterio de la Eucaristía. El Celo de la España conquistadora domeña a los idólatras y los compele a oír la voz de la Religión que, junto con la Gracia, hará que cambien las sombras por las luces del Evangelio.

Sor Juana sigue al historiador Fray Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana* (1615), en cuanto a la información etnográfica, aunque estiliza el nombre del dios azteca en «el gran Dios de las Semillas». La pieza, además de la lúcida potencia de su desarrollo intelectual, interesa por su hondo mejicanismo y su erudición en ritos precortesianos.

Para el auto de *El divino Narciso* Sor Juana tuvo presente las *Metamorfosis* de Ovidio, de cuya fábula conserva los tres elementos centrales: Narciso, Eco y la Fuente. También se inspiró en la comedia mitológica de Calderón *Eco y Narciso*, a la que logró superar en complejidad y riqueza intelectual y lírica. Tiene

6. Los festejos con que se celebraba la festividad del Corpus Christi pronto alcanzaron en México y Lima, capitales de los dos grandes virreinos, y en otras grandes ciudades —Puebla, Cuzco, Tlaxcala, Oaxaca, Arequipa, etc.— el brillo y fausto de los de Sevilla o Toledo, por citar algunos de los más famosos de España. Véase Méndez Plancarte, «El teatro eucarístico novohispano», en el estudio liminar de *Obras Completas* de Sor Juana, III, pp. LXIV-LXXI.

7. Méndez Plancarte, en el estudio de *Obras completas* de Sor Juana, III, p. LXXII.

igualmente ecos del *Cantar de los cantares*, de Garcilaso, San Juan de la Cruz y Lope. El auto de Sor Juana convierte la fábula ovidiana en una alegoría de la pasión de Cristo y de la institución de la Eucaristía, y su originalidad consiste en haber transformado el mito pagano: Cristo no se enamora de su imagen, como Narciso, sino de la Naturaleza Humana; en Ovidio, el adivino Tiresias profetiza que Narciso morirá cuando se conozca a sí mismo, es decir, el conocimiento equivale a la muerte, mientras que en el auto el conocimiento no mata, resucita.

La crítica ha sido unánime en señalar los extraordinarios valores de *El divino Narciso*. Para Menéndez Pelayo,⁸ en las canciones que hay intercaladas en el auto se encuentra lo más bello de las poesías espirituales de Sor Juana. Méndez Plancarte⁹ lo considera «el más logrado y bello de todos los “autos mitológicos”, sin excepción». Para Octavio Paz:

[...] es un maravilloso mosaico de formas poéticas y métricas. A la profundidad y complejidad del pensamiento corresponde la belleza del lenguaje y la perfección de la concepción teatral.¹⁰

El mártir del Sacramento, *San Hermenegildo* fue escrito también con la intención de que fuese representado en Madrid. En la loa que le precede se saluda al rey y a las dos reinas, María Luisa de Borbón y Mariana de Austria. Aunque no se conoce con exactitud la fecha de composición, se puede afirmar que fue escrito entre 1680 y 1688.

El asunto de la loa es una disputa entre dos estudiantes de teología sobre cuál es la mayor muestra de amor de Cristo: el haber dado su vida por nosotros o el habernos dejado el sacramento de la Eucaristía, en el que se da como alimento y nos hace participar en su naturaleza. Era éste un tema que preocupaba a Sor Juana: lo toca en varios de sus poemas, y es el mismo del sermón del padre Vieyra y de la crítica que ella le hizo. En la loa, un tercer estudiante zanja la disputa en favor de la Eucaristía. La pieza ofrece cierto interés de tipo costumbrista por asomarse a la bullente vida universitaria.

La acción del auto *El mártir del Sacramento* transcurre en la España visigoda y su tema central son las desavenencias entre el rey arriano Leovigildo y su hijo Hermenegildo, que se ha convertido al catolicismo. Esta parte histórica va precedida de una parte alegórica en la que la Fe convoca a las virtudes de la Verdad, la Misericordia, la Paz y la Justicia, que se presentan portando el símbolo que mejor las caracteriza. Estas virtudes entrarán en conflicto: el príncipe Hermenegildo se debate entre su amor paterno y su amor a Dios, entre la paz de su pueblo y la defensa de sus ideales religiosos. Sor Juana se ha basado, para los hechos, en la *Historia de España* (1601) de Juan de Mariana. Méndez Plancarte¹¹ cita otras obras dramáticas sobre este tema, entre ellas *La mayor corona*, de Lope de Vega, que juzga muy inferior al auto de Sor Juana. Para Octavio Paz, la

8. Menéndez Pelayo, 1948, I, p. 75.

9. Méndez Plancarte, en el estudio de *Obras completas* de Sor Juana, III, p. LXXV.

10. Paz, 1985, p. 464.

11. Méndez Plancarte, en el estudio de *Obras completas* de Sor Juana, III, p. LXXIX.

versión de Sor Juana de la historia de Leovigildo y su hijo peca de excesivamente esquemática y es, además, injusta: «*El mártir del Sacramento* —afirma Paz— es una pieza hecha de prisa y a la que afean descuidos estéticos e imperfecciones morales».¹²

En la loa para el auto *El cetro de José* de nuevo se enfrenta Sor Juana con el tema de las relaciones entre la religión prehispánica y el cristianismo. Como en la loa que precede al auto de *El divino Narciso*, se subliman los sacrificios humanos y la antropofagia ritual de los antiguos aztecas en el Banquete Eucarístico. Sor Juana sigue en estas loas la doctrina de los filósofos y teólogos jesuitas que veían en las antiguas religiones visos y anuncios de la verdadera religión.

En el auto *El cetro de José* la acción se despliega en dos planos: uno sigue la historia bíblica de José que, vendido por sus hermanos, llega a convertirse en ministro y consejero del faraón; el otro es el comentario de la acción a cargo del diablo Lucero y de sus acompañantes, Inteligencia, Conjetura y Envidia; comentarios que son a veces refutados por Profecía y Ciencia. Al final el moribundo patriarca Jacob, iluminado por la Fe, en visión anticipadora, adoró el cetro de José rematado por un pan rodeado de espigas, anuncio del futuro sacramento de la Eucaristía.

Una loa mariana: *Loa de la Concepción*

El título completo informa de las circunstancias de la representación: *Loa de la Concepción que, celebrando la de María Santísima, se representó en las casas de don José Guerrero, en la Ciudad de México*. Loa sagrada por el tema, pero mundana por la ocasión: se representó en casa de un acaudalado vecino para celebrar el cumpleaños de su primogénito. La loa, gracias a las alusiones que se hacen al niño José Guerrero —de quien está documentada la fecha de bautismo en 14 de octubre de 1663—, se puede fechar entre 1670 y 1675.

En la *Loa de la Concepción* la Devoción y la Escuela, personajes simbólicos que representan a la Fe y a la Razón, respectivamente, argumentan sobre la Inmaculada Concepción. Ambos pretenden la primacía en el hecho de la promulgación del dogma. A la Escuela se une el Entendimiento, y el Culto auxilia a la Devoción, para terminar todos juntos en un canto de alabanza.

Teatro profano

El teatro profano de Sor Juana lo forman doce loas, que escribió como homenaje a distintos personajes, y dos comedias: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, con sus loas, letras para cantar, sainetes, saraos y fin de fiesta, que llenaron los programas de dos festejos cortesanos.

12. Paz, 1985, p. 455.

Las loas cortesanas

El teatro de Sor Juana es un teatro cortesano, dentro del cual las loas ocupan lugar destacado. Sor Juana escribió dieciocho loas: dos preceden a sus comedias y tres a sus autos. Las trece restantes son sueltas o autónomas: doce de asunto profano y solo una de tema sagrado.

De las cuatro loas de tema sagrado ya hemos hablado; de las dos que preceden a sus festejos teatrales lo haremos más adelante. Las doce loas de tema profano interesan no tanto por el tema que tratan sino por el destinatario: en elogio de quién se escribían y a qué auditorio iban destinadas.

Cinco de estas loas fueron escritas para celebrar otras tantas fiestas de cumpleaños del rey Carlos II; dos están dedicadas a las reinas María Luisa de Orleans, primera mujer de Carlos II, y a la reina madre Mariana de Austria; cuatro dedicadas a los virreyes y miembros de su familia: al virrey marqués de la Laguna por su cumpleaños; a la virreina condesa de Paredes con motivo de una fiesta en Las Huertas, sitio de recreo en las afueras de México; al primogénito de los virreyes, José de la Cerda, por su cumpleaños; a la virreina condesa de Galve por el mismo motivo, y una última que escribe para celebrar la onomástica de Fray Diego Velázquez de la Cadena, Maestro y ex Provincial de los Agustinos y hermano del capitán Pedro Velázquez, que pagó la dote necesaria para que Sor Juana pudiera profesar en las Jerónimas.

Todas estas loas giran en torno a una idea o a un suceso alegórico: los astros y el destino humano, las estaciones y los elementos, la rivalidad entre Flora y Pomona o entre Belona y Venus, etc. Cada episodio está precedido o coronado por bailes y canciones. Se trata de un espectáculo barroco dirigido a todos los sentidos:

Espectáculo para los ojos tanto como para los oídos y la mente, el vestuario y los decorados deben de haber sido fastuosos. La composición de estas piezas exigía el trato continuo con los músicos, los escenógrafos y los actores: una actividad bulliciosa, paralela en cierto modo a la de los villancicos que se cantaban en las catedrales pero más compleja [...]. Los temas eran menos atractivos que los de estos últimos... pero lo poco que se podía decir de los príncipes y los grandes de este mundo se compensaba con el recurso a la mitología, los emblemas y la erudición. Sorprende que con una materia vil como los cumpleaños de los poderosos, Sor Juana haya logrado pequeñas obras que, en su género, son perfectas.¹³

Para festejar a los virreyes escribió Sor Juana dos loas más que preceden a sus comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*.

13. Paz, 1985, pp. 442-443.

«Los empeños de una casa» y «Amor es más laberinto»

Sor Juana escribió el festejo teatral de *Los empeños de una casa* por encargo de don Fernando Deza, contador del virreinato, en cuya casa se representó el 4 de octubre de 1683, como homenaje a los virreyes, condes de Paredes, y también para festejar la entrada pública del nuevo arzobispo, don Francisco de Aguiar y Seijas. Sor Juana escribe este festejo, «un programa completo de teatro barroco mejicano», teniendo presente que el auditorio sería de la nobleza y del clero, un público culto, la mayoría habituado a presenciar representaciones teatrales en la península. Además de la comedia, que da título al festejo, escribe las piezas cortas que acompañaron la representación.

La función se abre con una loa cuyos personajes; la Fortuna, la Diligencia, el Mérito y el Acaso, discuten acerca de cuál es la causa de la Dicha. Se presenta ésta y dice que ella debe el ser a la grandeza de aquellos que nos hacen dichosos, en este caso a la visita de los virreyes y su hijo, a los que dedica hiperbólicos elogios. En los versos finales hace extensivo el agasajo al arzobispo, guardando así el equilibrio entre la corte y la Iglesia.

En el *Sainete primero*, titulado *de palacio*, presenta Sor Juana un personaje real, el Alcalde, rodeado del Amor, el Respeto, el Obsequio, la Fineza y la Esperanza que, de cortesanos reales pasan a ser entidades metafísicas. Estos personajes rivalizan por lograr un extraño premio: el desprecio de las damas. En la brevedad de la pieza —202 versos— Sor Juana pinta magistralmente la vida cortesana del virreinato que tan bien conocía.

El *Sainete segundo*, además de ser pieza animada y de fino humor, resulta de gran interés para el estudioso por las varias referencias que contiene a la vida teatral y a la vinculación de Sor Juana con otros autores dramáticos. En primer lugar, el sainete prefigura un recurso del teatro moderno: Sor Juana introduce en la ficción una ficción nueva al sustituir los comentarios de los espectadores por murmuraciones simuladas, procedimiento que, andando el tiempo, sería empleado por Pirandello. Arias y Muñiz, actores cuyos nombres parece que responden a personajes reales, mientras descansan, critican la comedia que se está representando, para cebarse a continuación en el autor del festejo: un tal Acevedo, a quien la crítica ha sido unánime en identificar con Francisco de Acevedo, autor de la comedia hagiográfica *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*.¹⁴ En lo que los críticos no están tan acordes es en el tono o en la intención con que Sor Juana alude a Acevedo, atribuyéndole la autoría de *Los empeños de una casa*. Para Salceda, «el sainete tiene un tono de burla afectuosa»; para Monterde, Sor Juana pretende ridiculizar al autor de *El pregonero*.

En el sainete se alude, además, a otra comedia representada no hacía mucho tiempo en la capital mexicana. Se trata de *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* o *La segunda Celestina* dejada sin terminar por Agustín de

14. De María y Campos, 1959, p. 99: «1684, México. El 4 de octubre se representa en el Coliseo de las Comedias *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, del bachiller Francisco de Acevedo (posteriormente el Santo Oficio la prohibió)».

Salazar y Torres —cuyas obras eran muy conocidas en México, pues era sobrino del virrey Torres y Rueda— y terminada por Sor Juana Inés. Juan de Castorena y Ursúa, en el prólogo a la *Fama y Obras Phóstumas de Sor Juana*, da noticia de «un poema que dejó sin acabar don Agustín de Salazar, y perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa», aunque no incluyó la comedia en el volumen por parecerle «que su asunto era propio del primer tomo».¹⁵

Un sainete, pues, lleno de alusiones literarias en las que Sor Juana manifiesta —a veces un tanto humorísticamente— su admiración por el teatro español, y con una magistral utilización de la técnica del «teatro dentro del teatro».

Los empeños de una casa ha sido clasificada como comedia de capa y espada o de enredo, por el constante uso del equívoco en las situaciones y por la habilidad en los enredos. El *esconderse* y el *taparse*, con el posible reconocimiento, y el juego escénico *dentrofuera*, basado en las entradas y salidas de los personajes que se revelan o se esconden, funcionan como ejes propulsores de la comedia. Se trata de una comedia bien hecha que todavía hoy resulta entretenida. La acción, de pocas horas, transcurre en Toledo. Los personajes principales, tres hombres y dos mujeres, aparecen enlazados en un divertido enredo que al fin queda resuelto con el triunfo del verdadero amor. Los criados tienen parte muy importante en la trama y contribuyen con sus mentiras y ardidés a la confusión y al enredo. El gracioso Castaño es el único personaje con cierta individualidad que, con su habla y alusiones a realidades mejicanas, introduce una nota localista en la acción.

Los empeños de una casa es una muestra del notable ingenio de Sor Juana, capaz de construir un dinámico juego de enredos que, aunque se ajusta, en líneas generales, al patrón convenido de las comedias de capa y espada, es original en los incidentes y en el desarrollo de la trama, a la vez que una aguda crítica a las situaciones tan gastadas de este tipo de comedias.

Se trata de un espectáculo lleno de movilidad y ritmo, en el que son elementos decisivos la música, el canto y el baile.

El final de fiesta es el *Sarao de cuatro naciones* en el que intervienen personajes españoles, negros, italianos y mexicanos que salen a escena agrupados por nación y cantan alabanzas a los virreyes y a su hijo.

Amor es más laberinto se representó el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal para celebrar el cumpleaños del nuevo virrey, Gaspar de Silva, conde de Galve, recién llegado a Nueva España para sustituir al conde de la Monclava.¹⁶ La comedia fue precedida por una «Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve», en la que, con una versificación variada, llena de hipérboles y de metáforas, Sor Juana alaba a los virreyes entrantes y salientes, todos presentes en el festejo.

15. La comedia, más conocida con el título de *La segunda Celestina*, apareció impresa en 1694, pero no con el final que escribió Sor Juana sino con el escrito por Juan de Vera Tassis, amigo y editor de Salazar y Torres. Mesonero Romanos, aunque da noticia de los dos finales debidos a distintas plumas publicó la comedia en la versión de Vera Tassis, con lo que se perdió una segunda oportunidad de dar a conocer la comedia con el final de Sor Juana (1858).

16. Sor Juana no escribió esta comedia completa. La segunda jornada se debe a la pluma de Juan de Guevara, poeta gongorista premiado varias veces en los certámenes poéticos.

Amor es más laberinto ha sido considerada por su trama como comedia mitológica o mitológico-galante y, en efecto, su acción está basada en la fábula del laberinto de Creta y tiene como personajes a Teseo y Baco, príncipes galanes, y a las infantas Fedra y Ariadna. Octavio Paz ha hecho notar que el interés de *Amor es más laberinto* reside, sobre todo, en el discurso de Teseo en la jornada primera. Al presentarse ante Minos, el rey de Creta, el príncipe ateniense relata sus hazañas, pero antes expone sus ideas acerca de la Nobleza —son más importantes los propios hechos que la cuna— y del origen del Estado, cuyo punto de partida está en los filósofos neotomistas españoles. Advierte Paz lo insólito que es que Sor Juana trate un tema de esta índole —insólito por su contenido mismo— en un festejo dedicado precisamente a celebrar a un príncipe en el palacio virreinal.¹⁷

Bibliografía

- CEVALLOS CANDAU, F.J., *Juan Bautista Aguirre y el barroco colonial*, Madrid, Edi-6, 1983.
- COSSÍO, J.M., «Observaciones sobre la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz», *Boletín de la Real Academia Española*, 32 (enero-abril, 1952).
- DE LA CRUZ, Sor J.I., *El festejo teatral de «Los empeños de una casa»*, C.C. García Valdés (ed.), Barcelona, PPU, 1989.
- , *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, A. Méndez Plancarte (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1951-1957, 4 vols.
- DE MARÍA y CAMPOS, A., *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (siglos xvi, xvii y xviii)*, México, Acosta Amic, 1959.
- GARCÍA VALDÉS, C.C., «El teatro en los siglos xvi y xvii», en *Manual de literatura hispanoamericana. I. Época virreinal*, F. Pedraza Jiménez (coord.), Berriozar (Navarra), Cénlit, 1991, pp. 599-681.
- , «Teatralidad barroca: las loas sacramentales de Sor Juana», en *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*, S. Poot Herrera y J.R. Álvarez (eds.), México, Universidad del Claustro de Sor Juana, Instituto de Investigaciones de la Cultura, 1998, pp. 207-218.
- , «Una síntesis de las artes en el barroco hispánico: las loas cortesanas de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Actas del Congreso Internacional «Temas del barroco hispánico»*, organizado por el GRISO - Universidad de Navarra y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile, 5-8 de noviembre de 2003, Madrid, Iberoamericana, en prensa.
- MENÉNDEZ PELAYO, R., *Historia de la poesía hispanoamericana*, Santander, CSIC, 1948, 2 vols.
- MESONERO ROMANOS, R. de, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneira (BAE, 45), 1858.
- MONTERDE, F., «Un aspecto del teatro profano de Sor Juana Inés de la Cruz», *Revista de Filosofía y Letras* (UNAM) (abril-junio, 1946).
- PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- PÉREZ, M.E., *Lo americano en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz*, Nueva York, Eliseo Torres Sons, 1975.

17. Paz, 1985, pp. 438-440.